

## Los territorios imaginarios de un novelista chileno

Digamos que la conversación con Roberto Castillo Sandoval se realizó en la terraza de observación del Empire State Building, el mismo lugar al que en los años 30 acudía el boxeador chileno Arturo Godoy, por superstición, cada vez que le tocaba combatir en Nueva York. Roberto se encontraba recopilando material para una serie de obituarios ficticios y para una próxima novela sobre el corazón. Había tomado una cantidad algo excesiva de café, como pidió que se consignara al publicarse este diálogo, pedido que cumpla como retribución por haberme convertido en personaje de su novela.

**V. Cortínez:** ¿Cómo te presentarías ante quienes no conocen tu trabajo?

**R. Castillo:** Como aprendiz de novelista, un chileno que ha vivido la mitad aritmética de su vida fuera del país de su infancia y que por eso se siente atraído irresistiblemente por temas que siempre han sido vitales para toda literatura: la memoria, la nostalgia, la mutación constante, lo impercedero, el paso del tiempo, los viajes y los regresos.

**VC:** Hay gente que viaja, que emigra, que regresa, que recuerda, pero no todos sienten la inclinación por escribir novelas. ¿Por qué crees tú que lo has hecho?

**RC:** Vargas Llosa, cuando explica su concepto del novelista como “suplantador de Dios”, dice que escribir novelas es una rebelión frente a la realidad, esa misma realidad que Ortega llama “bárbara, brutal y muda”. La idea que tengo de mi tarea como escritor es más concreta y más limitada; el dios frente al que me rebelo es el dios de la Historia, tanto de mi historia personal como de la historia colectiva que le ha impuesto sus coordenadas. Es una tarea de contradicciones y de ambigüedades, a veces estoy seguro de que es una causa perdida, que nunca se puede comunicar verdaderamente nada, y otras veces siento un optimismo desmedido, es un vaivén constante. Tal vez por eso lo que más me gusta de mi novela es el título: *Muriendo por la dulce patria mía*, que es un verso robado al *Arauco domado* de Pedro de Oña. Nicanor Parra me dijo que era un título que se puede poner al revés o al derecho, como algunas chaquetas, y tiene toda la razón.

**VC:** ¿Y cómo describirías tu novela?

**RC:** Esta primera novela está construida en torno a la historia de un boxeador, Arturo Godoy, que en 1940 fracasó dos veces en su intento de conquistar para Chile el título mundial de los pesos pesados. El texto da cuenta no sólo de las peripecias de Godoy y su tiempo, sino del proceso mismo de la escritura, hecha a más de medio siglo de distancia. Por todo esto, el título de mi libro oscila entre la exaltación del sacrificio por la patria, por un lado, y el desengaño rencoroso, irónico, del discurso patriótico. Tengo una relación de amor y odio con mi país, y el intento de dirimir esta relación tan íntima y tan contradictoria es algo que me mueve a escribir. Al final es mucho más el amor que el odio, claro. También debería consignar, como parte de mi presentación, que me gano la vida como profesor de literatura en Haverford College, Pennsylvania, y que recientemente empecé a escribir columnas de box en *Las Últimas Noticias*, el mismo diario santiaguino de Mr. Huifa, el periodista deportivo al que alude mi personaje Mr. W.I. Farr. La ficción desemboca en la realidad de maneras imprevistas, como tú bien sabes.

**VC:** ¿Te consideras parte de la llamada “Nueva Narrativa” chilena?

**RC:** Cuando apareció mi novela en 1998, se dio por sentado en Chile que yo era un representante más de la nueva narrativa. Me publicaba Planeta, era relativamente joven, corrían los últimos años de la década de los 90, había escrito una novela sobre Chile. Tomando en cuenta esas señas de identidad, yo cabría a primera vista en el esquema general de la nueva narrativa. Pero la verdad es que me siento más lejano que cercano a los escritores emblemáticos de la nueva narrativa (Contreras, Fuguet, Fontaine, Eltit, Franz), por varias razones. La primera es que me formé fuera de Chile; me fui a los 21 años, antes de haber tenido la posibilidad de participar plenamente en la vida literaria chilena. De hecho, mis primeras publicaciones serias fueron poemas en inglés en la revista literaria de Kenyon College, donde fui a dar el año 79. Por suerte para mí, esa universidad perdida en medio de Ohio tenía una tradición literaria muy rica; ahí fue donde John Crowe Ransom estableció los cuarteles de su movimiento poético en los años 40, fundando la prestigiosa *Kenyon Review* y atrayendo un montón de poetas y escritores jóvenes a ese campus bucólico. Entonces, por suerte, aterricé en un medio donde la poesía era muy bien estimada—la competencia para formar parte del comité editorial de *HIKA*, la revista literaria estudiantil, era feroz, y llegar a publicar allí era todo un logro. Kenyon se considera

a sí mismo como “país de poetas” con la misma naturalidad con que lo hacemos en Chile. También fue en Kenyon donde tuve la tranquilidad para leer de todo, todo lo que me cayera en las manos. Le dediqué gran parte de mi tiempo a devorar lo que tuviera relación con la historia o la política chilena. Me pasaba los días hurgando en la biblioteca, poniéndome al día con la información que en esa época simplemente no circulaba o no era accesible en Chile—de esa forma se forjó esta relación tan paradójica que tengo con mi país: lo he llegado a conocer a fondo gracias a la distancia. Esto me diferencia de esos escritores que han estado siempre presentes en el territorio geográfico del país, y para quienes el problema de la “chilenidad” o de la identidad nacional o cultural no tiene la importancia central que tiene para mí y para quienes hemos escrito desde afuera. Siento mucha afinidad, en cambio, con la visión descarnada y tierna del exilio en Leandro Urbina (*Cobro revertido*) y con el intento de recuperación histórica de Sergio Missana (*El invasor*), que escriben desde Canadá y desde California, respectivamente. Creo en la cultura y en la historia, no en las limitaciones del territorio. Me parece más bien anecdótico eso de la “loca geografía” de Chile, pero sí creo importante explorar todas las regiones, las conocidas y las recónditas, de la “loca grafía”, la loca escritura de Chile. Me parece mucho más relevante conocer los territorios imaginarios de Chile, porque Chile es, más que un territorio, una serie de invenciones y reinventaciones de orden literario proyectadas en un escenario histórico, con grandes hitos como *La Araucana* de Ercilla, el *Canto general* de Neruda, *Casa de campo* de Donoso, la poesía de Parra, de Lihn y de Zurita.

Me separa además de la nueva narrativa el hecho de que a diferencia de esos autores emblemáticos, no participé en las diversas instancias formales o informales que—reconózcanlo o no—deslindaron a ese grupo. No estuve en ningún taller, a diferencia de muchos de los que pasaron por el de Donoso, o el de Lafourcade, por lo que cualquier afinidad estética o temática con ellos es, como se dice en las advertencias de ficción, mera coincidencia. No siento, por ejemplo, la necesidad de distanciarme de la influencia del *boom* como lo hacen explícitamente autores como Alberto Fuguet o Sergio Gómez e implícitamente casi todos los demás (con las excepciones de Isabel Allende o Luis Sepúlveda, quienes tampoco son en rigor parte de la “Nueva Narrativa”). Tal vez porque he vivido tanto tiempo en “McOndo”, Macondo no me asusta, no me incomoda, ni me sofoca más de la cuenta. Creo que los aportes del *boom* a la novelística en español son demasiado profundos como para descartarlos a punta de manifiestos. A los novelistas norteamericanos,

por lo general, no se les ocurre renegar así del condado de Yoknapatawpha, aunque hagan cosas muy diferentes a las de Faulkner, mientras que a veces en América Latina se advierte la necesidad de guillotinar al rey anterior para poder ponerse la corona, o para adelantar la sucesión. Prefiero leer la historia literaria de América Latina como una continuidad, à la Fuentes, y no como una serie de descabezamientos, usando el término de Ibargüengoitia, o como golpes de estado literarios, con bandos y declaraciones de principios, y borrón y cuenta nueva.

Me parece que la nueva narrativa formuló una invitación a la lectura diferente a la mía, principalmente porque estamos en contextos y tiempos distintos. A fines de los 80 o principios de los 90 no había una disgregación o tal vez una variedad como la que existe hoy entre los narradores chilenos, y la relación entre literatura y sociedad, o entre literatura y nación, era menos compleja, para bien y para mal. Por lo menos se manifestaba de manera menos compleja. Se venía saliendo de una dictadura y se conservaba algo de esa inocencia voluntariosa—o del voluntarismo inocente—que caracterizó el inicio de la transición. Una novela como *La ciudad anterior*, que es una novela política enmascarada como novela psicológica, llena de alusiones más bien tímidas al régimen militar, no tendría hoy la resonancia profunda y merecida que tuvo entonces. Creo, en cambio que pasa precisamente lo contrario con *Oír su voz*, y en cierto modo con *Mala onda*; con el tiempo se ha revelado, especialmente en el libro de Arturo Fontaine, el verdadero alcance de esa novela, que ofrece una mirada demasiado cáustica como para haber sido apreciada en el Chile previo al arresto de Pinochet en Londres. Ha habido una transformación y una fragmentación ética y política, un desgaste del consenso que aceleró el fin de la dictadura, y el público “está en otra”, sin un mapa claro para ubicar a los autores. Por lo mismo, no creo que *Oír su voz* vaya a tener una segunda oportunidad, a menos que los lectores profesionales—o el mercado—se encarguen de crear un contexto receptivo como el que existió antes. *Mala onda* se salva, porque siempre habrá lectores jóvenes.

**VC:** ¿En qué sentido vives en McOndo?

**RC:** McOndo es lo contrario de Macondo, no solamente porque se refieren a dos mundos diferentes, sino porque además McOndo es una especie de *sound-bite*, mientras que Macondo es una síntesis profunda. Hay algo efímero y desechable en McOndo, lo que puede fascinar en un comienzo, como novedad, pero que revela muy luego sus limitaciones.

Macondo es un pueblo-palimpsesto, con calles llenas de graffiti

geniales que cifran toda una tradición literaria y toda una historia. No solamente la historia de los hechos, sino también una arqueología viva y muy completa de los modos de escribir el Nuevo Mundo. Cada vez que abro *Cien años de soledad* me asombra la manera en que acoge nuevas lecturas, cómo se revelan vasos comunicantes entre textos, regiones, historias, voces. Entiendo que puede abrumar y causar resquemor, porque como totalización es muy efectiva. Uno se queda con la pregunta ¿y después de esto, qué queda por hacer? La respuesta es que queda mucho, por supuesto, la literatura es inagotable, y si se considera a Macondo como un punto de partida y no como el fin del camino, la traición a la tradición no tiene por qué ser tan absoluta.

Cuando digo que vivo en McOndo, quiero decir que vivo en Estados Unidos, y este país es como la Mecca hacia la cual apuntan los McOndinos cuando hacen sus oraciones, el centro de la globalización cultural, el punto en que parecen convergir las peregrinaciones del nuevo siglo, para después dispersarse de nuevo por todo el mundo. Es el reino donde se habla inglés, el de la web, de MTV, de la sociedad de consumo, del supuesto fin de las ideologías, de la post-modernidad devoradora que ya no tiene tiempo ni interés en divagaciones como las que preocuparon al siglo XX. Un lugar donde los Quentin Tarantino son endiosados (convertidos en *celebrity*) sin mayores objeciones, mientras se olvida—relativamente hablando, claro—a Bergman y se ignora a un Raúl Ruiz o a un Terence Malick, un lugar donde la cultura chatarra es elevada a alturas que resultan bochornosas incluso para los que la crean. En ese sentido digo que vivo en McOndo. Pero también hay que decir que este país es mucho más que McOndo, que lo que se proyecta en MTV y se consume en todo el mundo como “realidad” es apenas una sombra de la complejidad real y de la riqueza que se vive aquí. McOndo es una reducción y no una ampliación fértil. Es un gesto publicitario al que se le ha dado una importancia excesiva. No veo una propuesta seria, letrada en el mejor sentido de la palabra, sino una reacción sin mayores consecuencias. La queja contra el empaquetamiento “mágico-realista” de la literatura latinoamericana en los EE.UU. tiene méritos muy profundos, pero está hecha en términos que se asemejan a los de una querrela por infringir una marca registrada, o por apropiación de identidad: Will the “real” Latin American writers stand up? A lo mejor es una fase necesaria para una renovación, quién sabe.

**VC:** ¿Te sientes más afín a los escritores que viven fuera de Chile, como Isabel Allende, Ariel Dorfman, Luis Sepúlveda o Marcela Serrano?

**RC:** No me siento particularmente afín a Isabel Allende, a Luis Sepúlveda o a Marcela Serrano, por asuntos de estilo y de temática. Los respeto mucho a los tres, y cada vez que enseñe a Isabel Allende (especialmente *La casa de los espíritus* y *Paula*) me impresiona la fuerza de su llegada al lector, la profundidad de sus dotes como narradora. Isabel Allende hace que contar historias parezca fácil. Con Luis Sepúlveda y Marcela Serrano a veces siento el efecto “máquina del tiempo”; son narradores eficientes, pero los siento desfasados, uno metido en el de las narraciones de aventuras masculinas y la otra en la época del despertar del feminismo, pero sin complicaciones auto-irónicas, como si nada hubiera pasado desde Coloane o García Márquez, en un caso, o los escritos de feministas norteamericanas de la década de los 70, en el caso de Serrano. Con Ariel Dorfman me siento más afín que cualquiera de este grupo que mencionas, porque al fin y al cabo también pertenezco al mundo académico y comparto con él una visión (un ideal, si es que se puede todavía usar esa palabra del siglo pasado) acerca del modo en que el intelectual debe concebir su tarea: de modo integral—orgánico sería la palabreja correcta en otros tiempos—, buscando espacios públicos en los cuales dialogar con el poder político o intervenir directamente en los debates del momento. Además Dorfman también es un despatriado, mucho más que yo, porque él cometió el pecado mortal de nacer en Buenos Aires de padres suizos, y el nacionalismo chileno—que es como una hiedra que mete sus tentáculos en los corazones más abiertos—le ha negado muchas veces su identidad nacional: que es gringo, que es judío (como si eso excluyera ser chileno), que es argentino, etc. Pero creo firmemente que esa perspectiva “lejana” es lo que le permite conocer muy bien al país que él eligió como propio. ¿Cuántos compatriotas elegirían ser chilenos, teniendo las opciones que Ariel tuvo entre chileno, argentino, norteamericano, o suizo—y por lo tanto europeo? Y lo que siempre digo de él cuando se lo ataca entre chilenos, muchas veces por franca envidia: el que conozca Chile mejor que Dorfman que lance la primera piedra. Los aportes de Dorfman son muy valiosos, y duraderos. El primero es su crítica siempre vigente (a pesar del cambio de mundo entre los 1960 y hoy) al imperialismo cultural en su estudio sobre los *comics*; en eso fue señero y se adelantó por lo menos 20 años a la moda de la crítica a los medios de comunicación que hoy son parte de los estudios culturales. Lo otro es su reflexión ética, que yo veo muy bien plasmada en su obra de teatro *La muerte y la doncella*, que mucha gente creía pasada de época, pero que demostró su pertinencia luego del arresto de Pinochet en Londres. Todos los problemas de la reconciliación chilena están condensados ahí, desde el asunto de la memoria personal

y colectiva, la verdad y la mentira, el perdón y la justicia. Cuando la obra se estrenó en Broadway, años luz antes de que nadie soñara que Pinochet iba a ser enjuiciado, fue un éxito, y la película, con Sigourney Weaver y Ben Kingsley, tuvo muy buena acogida, pero en Chile no duró más de una semana en cartelera. Ahora, sin embargo, un grupo teatral la ha puesto en escena en Santiago, en un ambiente mucho más receptivo. Más que afinidad literaria, es una empatía y un respeto que siento por el trabajo de Dorfman. Pero siento, junto con todo esto que te digo, una distancia generacional con los cuatro autores que mencionas, y eso aminora la afinidad de sentirme tan en su compañía “en tierra de infieles”. Para mí, esa distancia generacional se manifiesta en la predisposición de los escritores de la generación anterior a hablar por todos “nosotros”, cosa que yo veo como muy problemática, al punto de considerarla imposible. Afinidad real, literaria, la siento con José Leandro Urbina y con Sergio Missana, pero también con una escritora que vive en Boston, Elena Castedo, cuya novela *Paradiso* yo considero una obra maestra. (Y si hablamos de expandir un poco las fronteras, me identifico mucho con el proyecto narrativo de Tomas Eloy Martínez, que también vive por aquí cerca, en New Jersey, y su amalgama tan particular de historia y literatura).

**VC:** ¿Qué caminos específicos te abrieron los escritores del *boom*?  
¿Sus huellas te ayudan a escribir mejor?

**RC:** Los escritores del *boom* revitalizaron la literatura latinoamericana no solamente en el sentido de incorporar nuevas técnicas, estilos, o temas, sino porque abrieron la puerta para releer a sus predecesores. Donoso le da un brillo nuevo, y vigencias insospechadas a las observaciones de Blest Gana acerca de la dinámica entre clases sociales en Chile, Vargas Llosa invita a leer a Ciro Alegría, y Alegría te manda a Matto de Turner, por ejemplo. Fuentes hace algo similar con Azuela, con Gallegos, pero también incorpora a su trama a Cervantes y a la Celestina. García Márquez hace lo propio, rescatando de las fauces de la selva a su compatriota Rivera y llegando hasta las crónicas de Indias, igual que Carpentier. Cortázar dinamiza la riquísima tradición cuentística del Río de la Plata. Todos ellos remiten de alguna manera al trabajo de Borges. Pero al mismo tiempo no vacilan en ser cosmopolitas, y sería largo detallar cómo se incorporan (y cómo llegan a modificar) a la tradición y los ritmos literarios a nivel mundial, al punto de preparar el terreno para proyectos narrativos como el de Salman Rushdie, por ejemplo. Es decir, ellos abrieron el camino ancho de la literatura, más

allá de regionalismos. El segundo camino es el de la preocupación por la historia y por la tarea de hacer memoria histórica colectiva sin pasar a llevar la sensibilidad individual. Lo que Donoso enseña sobre historia de Chile no lo puede contener un libro de historia, y lo mismo se puede decir de los demás, cada uno a su manera. El que quiera deshacerse de este legado tan rico está loco, o es un genio que puede dispensar de modelos, cosa que en la literatura es imposible. A mí ese legado inagotable me sirve indudablemente para tratar de escribir mejor. Aparte de las enseñanzas que dejan las lecturas de sus propias obras, escritores como Vargas Llosa, Cortázar y Fuentes se han dedicado a reflexionar críticamente. Vargas Llosa incluso se ha dado el tiempo de escribir una valiosa guía para novelistas, que yo he leído con provecho. Como sabes, tuvimos la suerte de ver en persona cómo Carlos Fuentes vivía y respiraba literatura en sus cursos de Harvard. Su disciplina y dedicación personal siguen siendo un ejemplo muy valioso. Creo que tenemos que hacernos merecedores de tener estos maestros, sin endiosarlos y sin pasar por alto los desacuerdos de todo orden, pero muy conscientes de la riqueza que ofrecen.

#### VC: ¿Cómo ha sido la recepción de tu novela?

RC: Hay varios tipos de recepción. Primero me voy a referir a la que se dio en medios cercanos al mundo de la literatura, y después a la recepción, más vehemente, y más interesante, hasta cómica, que se dio entre el público en general.

Dentro del primer grupo de lectores hay diferencias que me parecen interesantes. Cuando Carlos Orellana, el editor general de Planeta, me llamó para comunicarme que iban a publicar *Muriendo por la dulce patria mía*, le pasó el teléfono al novelista Darío Osés, para que me dijera las razones precisas por las que les había gustado mi libro. Osés se refirió principalmente al tema de la crítica de la masculinidad que según él atraviesa toda la novela—cosa muy cierta, hasta inevitable, por tratarse de la historia de un boxeador. Por supuesto que la lectura de Osés, autor de *Machos tristes*, estaba influenciada por su propia obsesión con el tema del machismo y la identidad masculina en la sociedad chilena, la relación de la masculinidad con el poder y la violencia. Los lectores letrados (uso el término para diferenciarlos de los lectores *amateurs*, en el buen sentido) en Chile se fijaron con especial atención en este aspecto desmitificador de la novela, en el cuestionamiento de los mitos nacionales, el intento de conectar diversos episodios y períodos históricos. Fue una lectura arraigada, anclada en

la realidad circundante, en la que se privilegió el contrarrelato histórico de la historia de Arturo Godoy como revelación de una "zona del alma nacional", como escribió Rodrigo Pinto en *Caras*. Por otra parte, los lectores que viven o han vivido fuera de Chile, tengo la impresión, han percibido con mayor claridad la importancia de la figura del narrador expatriado en el proceso de entretener la ficción con la historia, la memoria con la imaginación, el periodismo con la literatura. No te hablo de una escisión diáfana entre lectores "de adentro" y lectores "de afuera", sino de grados de empatía con ciertos aspectos de la novela, pero en general, y como es esperable, lo "nacional" se da más por sentido dentro que fuera de Chile. Lo nacional es el aire que se respira en común.

Mención aparte merece la reacción de Enrique Lafourcade, porque está a medio camino entre la recepción de la crítica especializada y la del público en general. A mí me interesaba particularmente lo que diría Lafourcade, porque en mi libro puse alusiones muy directas a su novela *Mano bendita*, como la presencia de su personaje principal, Evaristo, en el *entourage* de Arturo Godoy. Más que un guiño literario, se trata de una sacada de sombrero de mi parte en reconocimiento a Lafourcade por haber escrito la novela de boxeo que usé como contramodelo: *Mano bendita* es precisamente lo que yo no quería escribir, no porque no sea una buena novela, que sí lo es, sino porque me ayudó a mantener a raya las tentaciones de la fórmula genérica de la novela de boxeo, con su estructura tan rígida: *rags to riches*, seguida por el descenso del protagonista, a veces brutal, a la pobreza original, o a un lugar peor donde ya ni siquiera hay esperanza, donde reina la demencia y la sordidez. Además, me interesaba su opinión, porque tiene una tribuna privilegiada en su crónica dominical de *El Mercurio*, y mucha gente lo lee.

Lafourcade empezó su artículo, titulado como la novela, hablando con sarcasmo acerca de mi "calidad de revolucionario aficionado", para luego caracterizar el libro como "desordenado cuerpo de crónicas y memorias". Acto seguido, sin transición, simplemente transcribe pasajes completos de mi novela, sin dejar muy claro dónde comienzan y dónde terminan las citas, y los mezcla con observaciones de su propia cosecha, hasta que paulatinamente se borra la distinción entre el material habitual de su crónica dominical—reminiscencias, anécdotas y curiosidades—y el contenido de la novela que estaba comentando. Por ejemplo, cita completo el texto de una carta del autor de *Raza chilena*, Nicolás Palacios, a Miguel de Unamuno, escrita con la ortografía de Andrés Bello, calificándola de "notable" y aventurando que "con

seguridad hubo varias" del mismo tenor. La carta y la mayoría de los episodios citados y apropiados por Lafourcade (como el de la invención de la "chilenita", la maniobra de acrobacia futbolística) son ficticios, exageraciones hechas a partir de una imitación de la tradición oral de la mitología deportiva, que existe no sólo en Chile, sino en toda América Latina. No queda claro hasta qué punto el cronista-reseñador está consciente del juego entre invención y realidad que es la base de mi novela. Meses después, en su resumen del año literario, Lafourcade reconoce el carácter de novela de mi libro, y la destaca, pero esa primera impresión, esa primera lectura pública no deja de ser interesante, porque es muy similar a la de quienes leyeron la novela inocentemente, es decir, haciendo caso omiso de las advertencias, vacilaciones y desmentidos sembrados por todo el texto como si fuera un campo minado: ¡ajo, que es ficción!

**VC:** ¿Te estás refiriendo ahora al segundo grupo de lectores?

**RC:** Sí. A pesar de que desde la portada se anuncia claramente que se trata de una novela, hubo lectores que sucumbieron a la tentación de leer el libro como si fuera un recuento histórico de hechos reales. Esto no se debe solamente a que la novela se apoya en hechos verídicos, sino a un esfuerzo deliberado de mi parte por mimetizar, por disfrazar minuciosamente el discurso literario con el discurso periodístico, y por ponerlo además en manos de un narrador que se declara historiador a pesar de sí mismo. (Gabriela Capraroiu y Claudia Mesa, tus estudiantes de UCLA, han escrito muy bien sobre este asunto y me ayudaron a darme cuenta de lo constante que es en el libro). Sin que me lo propusiera conscientemente, cada capítulo deshace el tejido del capítulo anterior, pero este proceso de autosubversión narrativa es solapado y no siempre puede contrarrestar la autoridad "histórica" del relato. José Promis en su reseña de *Hoy* decía que los lectores familiarizados con el concepto de "entramamiento" (*emplotment*) de Hayden White—la idea de la interacción dinámica inevitable entre el discurso historiográfico y el discurso literario—podrían navegar mejor las páginas de mi novela; de lo contrario se tendrían que preguntar a cada momento si el episodio que leen es o no verídico. Pero hay una tercera posibilidad, que es que los lectores no estén familiarizados con esa dinámica de la escritura descrita por White, ni tampoco estén dispuestos a realizar las operaciones críticas mínimas a que el texto invita abiertamente. O sea la tercera posibilidad es la de la "mala lectura", que no es necesariamente una lectura de mala fe, sino una lectura limitada. Tan limitada como aquélla que se restringe a la parte teórica o la parte estrictamente literaria.

Me vi forzado a dar cuenta de la novela de una manera poco acostumbrada, como si hubiera escrito una biografía y no una novela. La familia del Arturo Godoy de carne y hueso reaccionó muy negativamente, llegando incluso a amenazar con juicio y con impedir el lanzamiento de la novela. La prensa se agarró del aspecto escandaloso del asunto y de repente lo que estaba en el tapete no era la calidad literaria del libro, sino su veracidad y mi honestidad. En esa jungla mediática, no servía de nada reiterar que se trataba de una ficción, o tratar de razonar, porque, por una parte los periodistas de radio y de televisión querían mantener el drama de la confrontación, y los parientes de Godoy querían mantener la situación antagonica. Enfrentarse a ese tipo de irracionalidad fue una experiencia algo traumática, que al mismo tiempo me hizo reflexionar acerca de los límites éticos de la ficción.

**VC:** *¿En qué sentido? ¿Te parece que se le puede pedir a la ficción que se ajuste a los parámetros más objetivos de la realidad, a lo factual?*

**RC:** No, eso sería poco productivo, sofocante. Pero sí hay que tener conciencia de que la autoridad cognoscitiva tiene un peso específico en la sociedad. Déjame que te dé un ejemplo de lo problemático que puede ser blandir la fuerza de la escritura de manera irresponsable: el caso de la reciente biografía de Ronald Reagan, en la que el autor se da el permiso de inventar personajes ficticios para facilitar el acceso del lector a momentos íntimos de la vida del personaje histórico, sin dejar claro que se trata de una ficción. Vargas Llosa ha dicho, y estoy de acuerdo con él, que esto es ilegítimo en una biografía, que se trata de una traición a la confianza del lector, quien ha aceptado el pacto implícito de confianza en la descripción del texto como "biografía". Además, hay que considerar que se dirigía a un público que de partida confunde con demasiada facilidad las ficciones de su propia historia con la realidad, con consecuencias reales. Es como gritar "¡Incendio!" en un teatro lleno.

**VC:** *Pero tú trataste de dar las advertencias del caso desde el comienzo de la novela.*

**RC:** Sí, pero al mismo tiempo tengo que reconocer que también me esmeré en escribir una novela que no fuera fácil de leer solamente como novela. Es un texto que cuestiona los pactos implícitos con el lector al mismo tiempo que hace lo posible por seducirlo, y que echa mano de todos los recursos necesarios para borrar la distinción entre ficción y

realidad: el narrador aparentemente tiene un nombre idéntico al del autor, hay coincidencias entre la biografía del autor que aparece en la contratapa y las circunstancias del narrador, hay un esfuerzo sostenido en cada línea por ofrecer verosimilitud. Mi propia familia no podía distinguir bien las diferencias entre el narrador y yo, y se asustaron cuando leyeron que el narrador se moriría de SIDA. Me aproveché de lo que Martínez Bonati llama la "conceptualidad común" (el mundo de los mitos históricos, de las narraciones incuestionadas que flotan en el aire), y eso tiene consecuencias que hay que enfrentar, reconociendo que la "mala lectura" era inevitable, de alguna manera buscada justamente para producir ese efecto, para provocar. Incluso hubo lectores profesionales que, sorprendentemente, tuvieron problemas "de género" con la novela, a lo mejor por ese vaivén sostenido, por mi insistencia por no "disolver las paradojas" de que habla Martínez Bonati, sino por sostenerlas, para buscar un grado mayor de efectividad, y realmente tomarle la palabra a Henry James de que todo cabe en la novela. Pero, como dicen los gringos, de a dos se baila el tango, y si el lector exige veracidad, tiene que estar dispuesto a aceptar el desafío de saber distinguir entre ficción y realidad. Ésa es una de las pocas cosas que yo estaba semiconsciente de estar haciendo en la novela: poniendo un desafío para que fueran los lectores los que determinarían los límites entre ficción y realidad. Uno de los capítulos del libro (el primero que escribí, y que después terminó al medio de la novela) es el que se titula "Gullible", donde hay una disquisición bastante explícita acerca de la credulidad de los lectores que se tragan todo y que a su vez son engullidos por lo que leen, un canibalismo mutuo. Una de las reacciones que más me impactó (aparte de ser tratado de "infeliz" por la viuda de Godoy) fue la del hijo de Arturo. Ante la explicación de que se trataba de una obra de ficción, exclamó una frase para el bronce: "¡Esa ficción miente!", que a mí me dejó en las cuerdas, porque revelaba una desazón muy íntima, un malestar muy genuino con lo que él consideraba que se le estaba haciendo a la figura de su padre muerto, y simultáneamente mostraba a todas luces que no tenía la menor idea de cómo leer el libro. Tuve sentimientos muy contradictorios cuando vi en la prensa que a pesar de que seguía renegando de la novela, empezó a apuntalar su crítica usando "hechos" que yo mismo había consignado en mi libro, sin saber que esos "hechos" (como el de la película que Godoy habría hecho con Ann Sheridan) eran parte de lo inventado. Tenía razón al decir "esa ficción miente", pero no por los motivos que él creía. Si ni la familia del escritor ni la familia del personaje principal saben distinguir entre ficción y realidad, entonces ¿qué sabrán del resto de la historia? ¿Qué

saben de la memoria histórica más amplia? ¿Cómo se ancla el conocimiento a partir del cual vamos construyendo nuestra vida?

**VC:** Estos son problemas eminentemente literarios: ¿de qué manera la academia afecta, para bien o para mal, el proceso creativo?

**RC:** En mi caso, lo nutre, sin duda, pero de maneras que no son evidentes sino hasta después del momento de escribir. Para mí escribir es un placer abarcador y, como en todo placer, hay momentos de reflexión, pero priman los momentos de abandono absoluto al goce de la invención. Los materiales esenciales de *Muriendo por la dulce patria mía* los escribí casi como en un trance; después ya viene la reflexión en la reescritura, que para mí también es un proceso muy placentero, como un juego. Ahí es donde se nota la influencia de la academia. Pero es equívoco desvincular las dos partes del proceso. Te doy un ejemplo: la novela no se armó en mi cabeza hasta que no me imaginé un día la escena final: el “Circo de las Maravillas” y sus alegorías de la historia, con el discurso de Galvarino, el ayudante manco de Arturo Godoy. Yo había escrito antes un artículo académico sobre *La Araucana* y el *Arauco domado* en el que delineaba las diferencias entre los dos poemas épicos con respecto al asunto del territorio. Mi contención básica en ese trabajo era que para Ercilla el territorio se divide simplemente entre dos bandos claramente definidos, mientras que para Oña, criollo nacido en la frontera de Arauco, funcionan distinciones mucho más sutiles, mucho menos esquemáticas que las que manejaba el peninsular: hay diversos estamentos que se relacionan entre sí de maneras variadas y contradictorias. Siguiendo el ejemplo de Fuentes cuando habla de “épica tambaleante” y “épica degradada”, podríamos decir que la de Pedro de Oña es una épica terremoteada. El discurso final de Galvarino no está dirigido al enemigo español, sino a los “indios amigos” de los españoles, los compatriotas traidores para quienes el sacrificio de Galvarino resulta incomprensible. “No dejo de morir sin alegría, muriendo por la dulce patria mía”, dice, pero agrega que no quiere llamar “nuestra” a esa patria, por no ser igual a ellos. No quiere que se llame a Chile “engendrador de hijos tan infames”. Para mí fue claro que en ese espectáculo patriótico de circo pobre no podía hablar una figura heroica, épica, como la de Caupolicán o la de Lautaro, sino una figura patética que al mismo tiempo problematizara el tema de la identidad nacional precisamente de esa manera, con todas esas resonancias y alusiones al pasado reciente. Al mismo tiempo, supe que ese segundo endecasílabo contenía no sólo el resentimiento de Galvarino, sino un

cariño insondable, una nostalgia muy afín a la que me ha sostenido viviendo lejos de Chile por tanto tiempo. Entonces, ese momento de inspiración imaginativa se completó con la reflexión más académica en la reescritura.

**VC: ¿Tu contacto con la literatura colonial influyó directamente en la creación de tu novela?**

**RC:** Mi contacto con la literatura colonial sin duda que ha influido, como se ve no sólo en los epígrafes del *Cautiverio feliz* y de Gómara, sino en alusiones directas a Bernal Díaz del Castillo, otro eterno guerrero de la pugna entre memoria, vida, historia y escritura. Hay una cita directa (léase robo) de una observación que tú haces en tu estudio de la *Historia verdadera* sobre lo inasible de la experiencia y los límites de la escritura en Bernal Díaz. Como dije en el lanzamiento del libro, se trata de una novela atravesada de punta a cabo por el vicio de la alusión literaria, y eso es en parte consecuencia de mi vida como académico y en parte reflejo de mi vicio antiguo de leer. La poesía chilena también da pistas para leer mi novela: están ahí los desiertos de Zurita y la presencia clave de Neruda. Ya que estoy revelando secretos, hay uno que no creo que vaya a descubrir nadie: la carta de la amante secreta de Arturo Godoy, Madame "O", hay que leerla teniendo a mano lo que dice Neruda sobre la poesía impura.

**VC: ¿De qué modo interviene la teoría literaria en tu proceso de escribir?**

**RC:** Me parece que hay que diferenciar entre el tipo de contacto íntimo con la literatura que se da en la academia y la influencia de la teoría literaria contemporánea, que yo considero más bien negativa, cuando no nefasta, tanto para la creación como para el desarrollo de una crítica realmente profunda. Una de las ventajas de la generación del *boom* es que escribieron en una atmósfera crítica respirable, donde la atención al estilo, a los aspectos formales, técnicos de la creación literaria todavía tenía su lugar, y donde los problemas que hoy son considerados como coto exclusivo de la teoría eran aún parte de los problemas literarios: ¿para qué necesita un escritor a Derrida si tiene ya la riqueza magistral de Borges? ¿Para qué necesita un escritor latinoamericano la elucubración innecesariamente obtusa acerca de la condición post-colonial cuando nuestra historia literaria se nutre precisamente de esa problemática? ¿Que hay de novedoso realmente en Benedict Anderson o en Homi

Bhabha, cuando nuestros escritores e historiadores han reflexionado de mil maneras mucho más pertinentes a nuestra realidad acerca de la construcción de la identidad nacional o cultural, y participado activamente en ella, desde el momento mismo de la independencia, desde Bello, Sarmiento, Rodó, Martí, Darío, Vasconcelos, hasta hoy mismo? No estoy abogando por un chauvinismo teórico, sino señalando simplemente lo contradictorio—por no decir peligroso—que resulta utilizar sin mayor reflexión modelos teóricos cuya autoridad proviene de una metrópolis cuya influencia, paradójicamente, es la que se busca atenuar. La teoría literaria tiene su lugar necesario, pero no debería desarrollarse a costa del rigor analítico imprescindible para hacer crítica literaria. Eso produce malos lectores y malos escritores, es decir, lectores con una receptividad limitada y escritores con un rango que se ciñe a las expectativas de esos lectores, una especie de acomodo mutuo muy estéril, pero muy comercial. Desgraciadamente, cunden los lectores iletrados que leen a escritores igualmente iletrados, y entre ellos se convencen de estar a cada rato descubriendo el agua hervida.

**VC:** ¿En qué consisten esos obituarios ficticios que estás recopilando? ¿Estás siguiendo el modelo de Fuguet, quien se confiesa “adicto a los obituarios”?

**RC:** No sabía que Fuguet hubiera escrito sobre los obituarios, pero me parece muy buena idea que lo haya hecho. ¿Qué querrá decir que estemos haciendo del obituario un género literario? Desde hace mucho tiempo vengo siguiendo el número de la revista dominical del *New York Times* en que se hace un recuento de los muertos más distinguidos del año, una especie de super-obituarios, y ése fue el modelo que tenía frente a mí al escribir mis propias notas necrológicas. Una vez vi un letrero de esos que ponen en los parachoques: “It’s never too late to have a happy childhood”, que se burla de los excesos terapéuticos por hacer memoria. Con mis notas fúnebres intento pasar gato por liebre, con la idea de que nunca es demasiado tarde para tener un buen pasado; siempre se lo puede inventar. Los muertos cuyas vidas resumo deberían haber existido (una variante existencial del *se non è vero, è ben trovato*), habrían sido necesarios para tener un país diferente; no sé si mejor, pero por lo menos diferente. Pero no sé bien de qué manera, porque no se trata de vidas ejemplares, ni mucho menos. Mis muertos son artistas, escritores, torturadores, cocineros, ventrílocuos, productores de televisión, fotógrafos, millonarios, locutores de radio. Aparte de estar muertos, todos tienen una circunstancia en común, que voy a dejar en misterio.

**VC:** Si no eres supersticioso, ¿podrías contarnos de qué se trata tu segunda novela? ¿Es sobre el corazón?

**RC:** Sí, es sobre el corazón, específicamente sobre la historia de los trasplantes al corazón, principalmente en Chile, aunque no creo que pueda resistir la tentación infinita de incorporar de alguna manera la larga historia del corazón en la literatura. Es un proyecto bastante abarcador que se sitúa a finales de la década de los 60, que es como un período perdido de la historia chilena, visto sólo como una antesala al gran evento de principios de los 70. He estado muy metido en archivos de la época, recopilando material, y haciendo entrevistas. El *modus operandi* de esta parte del proyecto es parecido al de la novela de Godoy, pero espero que esta vez no me amenacen con golpes (o con bisturíes) en el lanzamiento. Ha sido muy raro meterse en la máquina del tiempo de esos años, que son los de mi infancia, y por eso creo que el resultado va a ser muy diferente. Esta es una época que yo viví, y eso le da un cariz personal. Así como para la novela de Godoy tuve como guía en el horizonte a la novela *Ragtime* de E.L. Doctorow, el trabajo de Don DeLillo en *Libra* y en *Underworld* me va a ayudar a afinar el enfoque de ese material tan diverso. La superstición no me deja seguir más allá de este adelanto tan corto y acaso enigmático.

—Verónica Cortínez

University of California, Los Angeles